

Det iscenesatte Grønland – Grønland på scenen¹

Om at iscenesætte og performe Grønland. Tuukka Teatrets rolle i dansk teater og i forhold til gruppeteatret set i lyset af kunstpraksisformer og postkoloniale teaterstudier

Af Annelis Kuhlmann

I globaliseringens tidsalder er det nationale og det regionale i stigende grad blevet et omdrejningspunkt for scenekunstneriske udtryk. Det gælder eksempler som *Performing Europe*² og *Staging the UK*.³

At performe Grønland går historisk set tilbage til den del af globaliseringen, som ofte identificeres med kolonialismens højdepunkt, det vil sige fra Hans Egedes ankomst til Grønland i 1721 og frem til midt i 1800-tallet. Denne del af ”det iscenesatte Grønland” baserede sig primært på mundtlige fortælletraditioner, men også gennem en internationalisering med overførelse af litterære danske værker til Grønland.

At Hans Egedes ankomst bliver benyttet som datering hænger dels sammen med missionsgerningen og med den skoleuddannelse af Grønlands befolkning, som fulgte. I bedste oplysningsstil blev teatret relativt hurtigt til en belærende form, hvor danske klassikere indgik, og hvor de i praksis skulle omsættes til en grønlandsk virkelighed i undervisningsøjemed i skolen og som en form for interkulturel kommunikation. Siden blev det karakteristisk for teaterbegrebet i denne kontekst, at det også blev udtryk for et grønlandsk anliggende med egne myter, fortællinger, og dramaer, som blev opført med særlig vægt på den virkelighedsgengivelse, som tilskuerne kunne genkende fra deres eget liv. Med Hans Lynge (1906-88), hvis mangeartede kunstneriske talenter nåede vidt omkring, blev det skrevne grønlandske drama en realitet.⁴

Danske scenekunstnere begyndte allerede i begyndelsen af det 20. årh. at inddrage Grønland som emne på danske scener, eksempelvis koreografen Harald Landers og komponisten Knudåge Riisagers grønlandske ballet *Qarrtsiluni* (1938-42), inspireret af Knud Rasmussens *Festens Gave* (1929). Balletten fik sin urpremiere på Det Kongelige Teater. De grønlandske sagn og myter blev ofte tilsat musik og koreografi i forbindelse med markeringer af mærkedage, jubilæer og var udtryk for, at man ville vise en national, kulturel og kunstnerisk samhørighed med Grønland.⁵

Et andet eksempel, der har haft et efterspil i nyere tid, er operaen *Kaddara* (1921), skabt af den danske komponist Hakon Børresen (1876-1954).⁶ I 2013 blev operaen indspillet, dirigeret

1) Artiklen er en bearbejdet udgave af mit foredrag på seminaret *Grønlandsk Teaterhistorie*, Det Grønlandske Nationalteater, Nuuk, 14.-15. oktober 2017. Seminaret fungerede som optakt til Nuuk Nordisk Kulturfestival 2017.

2) I årene 2011-16 udspandt der sig et multinationalt og multikulturelt projekt under betegnelsen *Performing Europe*.

3) I Storbritannien har der gennem de senere år udviklet sig en retning inden for scenekunst, hvor nationen og det nationale bringes på scenen i forskellige aftapninger. Det kan være gennem Shakespeare-opsætninger eller det kan være i forhold til udlægninger af autonomibegrebet eller regionernes ret til selvbestemmelse. En af de nyeste titler på området er Stephen Wilmer *Performing Statelessness*. Palgrave Mcmillan 2018.

4) Se om Hans Lynge i Birgit Kleist Pedersens artikel i *Grønlands teaterhistorie – på vej*.

5) Myter og sagn indgik også i Teatret OM's forestilling, *79 fjorden* (2014), om Mylius-Erichsens Danmark-Ekspeditionen til Nordøstgrønland, 1906-08. Se <http://www.teatretom.dk/dk/forestillinger/79fjorden>

6) Operaens libretto var skrevet af den danske distriktslæge i Grønland, Carl Martin Norman-Hansen (1867-1947) og handlede om en eviggyldig kærligheds-og fristelseshistorie med afsæt i grønlandske sagn.

af skuespilleren, balletdanseren og operasangeren, Niels Borksand, der siden 1969 har ledet Grønlandsturnéen.

Med enfatisk vægt på det særegne fremstod disse iscenesættelser som eksotiske afbildninger af fjerne landskaber med fremmede beboere ofte i form af bestemte sociale rollefigurer. Man så fangeren, kajakraeren, kvinden i nationaldragt osv. Dette billede gengav på mange måder en besynderlig virkelighedsforståelse. Udadtil ville man formentlig iscenesætte et billede af idyl og flot natur og med begrænset opmærksomhed rettet mod grønlænderen, mens man først meget sent er begyndt at vise, hvad der indadtil rørte sig, for slet ikke at tale om bagsiden af medaljen i form af kolonitidens slagside. Det virker som en tvetydig iscenesættelse af national dobbelthed, der er fremstået gennem disse forestillinger. At forfatningsændringen i 1953 gjorde op med den formelle kolonistatus og indlemmede Grønland som en "normal" del af Danmark, synes at skulle tages med et gran salt, idet det ikke virker til at have haft den helt gennemgribende betydning på kunst- og kulturområdet (Saxinger, Schweitzer, and Donecker 2016).

For at kunne inddrage Tuukkaq Teatrets rolle i denne kontekst bør vi standse op ved en central markør for dette teaters historie. I dilemmaet mellem fortid og nutid kan man således spørge, om "vi" kan forstå materialet på en ny måde. Og kan grønlandsk teater forstå sig selv og sin kulturelle identitet på en fornyet måde? Hvordan forholder man sig til den multidimensionale metafor, som klassikeren, den ikoniske Tuukkaq-forestilling *Inuit* (1977) efterlader sig i et grønlandsk teaterhistorisk perspektiv nu (2017), hvor skuespillerskolen ved Grønlands Nationalteater også har *Inuit på repertoire* som en præsentationsforestilling? Man kan sige, at *Inuit* repræsenterer et vindue ind i en ganske særlig teaterhistorie, idet stykket behandler temaer som undertrykkelse og frigørelse. Spørgsmålet bliver også, hvilken form for narrativ, der kan formidle Tuukkaq Teatrets historie.

Selve kildespørgsmålet giver anledning til uddybelse. For det første er kilderne endnu ikke officielt registreret fra Tuukkaq Teatrets historie. Det vil sige, at den viden, kilderne repræsenterer, kan komme til at lide en skæbne, der desværre kun kan sidestilles med støvets gang. Det betyder også, at vi på sigt risikerer at være henvist til et utopisk billede af, hvad kilderne vil kunne fortælle om fremtidens teater i Grønland og i Danmark. Dette er så meget desto mere ærgerligt, når der stadig er levende mennesker, som vil kunne supplere med deres praktiske og levende viden om, hvad kilderne indebærer. Den reale kulturpolitiske teatervirkelighed har ikke mulighed for at komme et redningsarbejde til undsætning, idet det beror på individer, kontakter og gensidig tillid.

Tilbage bliver et ubesvaret spørgsmål om, hvorvidt Tuukkaq Teatrets tradition er en reel modsætning til et moderne (herunder dansk) teaterlandskab. Skal vi for eftertiden betragte Tuukkaq Teatrets tradition på linje med indfødte folks vanskeligheder ved at integrere sig i et fremmed landskab? – eller vil det igen være ensbetydende med at reducere teatrets betydning? Hvad betyder forestillingen *Inuit* for grønlændere i dag? Er det blevet til et stykke museal kunst? Jeg synes, at der er behov for at finde ind til "sjælen" i det teater, man ønsker at holde i live. I en dansk kontekst er et endnu mere prækært, eftersom kommunikationen om Tuukkaq Teatret i Danmark i dag stort set er fraværende, til trods for at det arktiske tema er hot spot. Det er mao. historisk viden om praksisformer, der savner formidling.

Dette er en kompliceret problemstilling, der kræver, at nogen kan gå ind i feltet og åbne det. Indholdet i erindringerne og de måder, der erindres på, kræver mere end en formel adgang. Det kræver samarbejde. Hvordan har vi valgt at erindre Tuukkaq Teatret? Og hvilken betydning har det for vor fælles teaterhistorie, at narrativet ser ud, som det tilsyneladende gør? Teatrets historie er en formidlet form af den praksis, der knytter sig til årene i Fjaltring og de udløbere, som skuespillereleverne på Tuukkaq Teatret har repræsenteret i deres respektive praksisformer, bestående af udfoldelse i dans og musik, men også med virke i den pædagogiske eller sociale sektor i Grønland, i samisk kultur og andre

steder på kloden. En del af denne historie udspringer af en periode i 1970'erne, hvor gruppeteatret stod stærkt i Danmark og i de øvrige nordiske lande. I den tid, der er gået siden Tuukkaq Teatret stoppede med at have elever og frem til i dag har teatret i Danmark bevæget sig i mange retninger, fra det politisk bevidste over det laboratorieagtige og til det mere æstetisk stilsikre teater. Denne periode mimer på sin egen måde den selvstændiggørelsesproces, der er sket i Grønland, markeret med oprettelsen af det grønlandske hjemmestyre i 1979.

Billedet med isbjerget fortæller os, at vi ikke kender hele fortællingen om teatret, men kun toppen af historien. Individuelle og kollektive erindringer væver sig ind i hinanden og bringer isbjerget som udtryk for en grønlandsk teaterkultur i bevægelse.

I takt med den stigende bevidsthed om kolonialistiske forhold, er der også opstået et større behov for at sætte de undertrykte folk på scenen. Der er især tre perspektiver, som jeg ønsker at gøre brug af i dette specielle forhold. For det første eksisterer der i perioden fra sidste del af det 20. årh., hvor hjemmestyre (1979) efterfulgt af selvstyre (2009) kom til at sætte en stor del af den politiske dagsorden, og frem til vores tid en stigende grad af opmærksomhed på nationalfølelse i Danmark. Denne opmærksomhed får næring ved Berlinmurens fald men samtidig også ved den stigende højredrejning i det politiske klima i Danmark. Det kommer til udtryk i såvel tema som formsprog i mange af de forestillinger, som vises på de danske teatre. Jeg behøver blot at nævne teatre som DanskDansk, Det flydende teater, Mungo Park og Det Olske Orkester, hvis forestilling *Sukker* med manuskript og iscenesættelse af Lotte Faarup er blevet spillet i sæsonen 2017-18.⁷ *Sukker*, handler som sådan ikke om Grønland, men om et dansk forhold til Dansk Vestindien. Forestillingen viser, hvordan det hvide sukker og den sorte kaffe gjorde indtog i det danske borgerskabs nye forbrugsvaner i 1700-tallet, og hvordan ejermentalitet og korporlig afstraffelse gjorde sig gældende overfor indbyggerne på St. Croix, St. Thomas og St. Ian. Når jeg nævner forestillingen i denne sammenhæng, skal det ses i forhold til dels den øgede politiske tale om danskhed, dels den stigende interesse fra scenekunstens verden i at belyse Danmarks forhold til fortsat at være en kolonimagt. Forestillingens brug af billedlige metaforer understreger, hvordan en særlig form for nærmest farveblindhed har sneget sig ind i vores historiske bevidsthed.

I Den Sorte Diamant var der ligeledes i 2017 en stor udstilling med titlen *Blinde vinkler. Billeder af kolonien Dansk Vestindien*, hvor det problematiske i historieskrivningen talte sit eget sprog. Endelig vil jeg nævne det nye digre 5-binds værk, *Danmark og Kolonierne*, hvor *Grønland. Den arktiske koloni* er et oplagt referencepunkt (Gulløv 2017). Ligeledes har der været en stribe af arrangementer, der både giver oplysning om faktiske forhold i den grønlandsk-danske historie, men også rejser debat blandt fremmødte.

De nævnte tiltag står ikke alene. Skuespilhuset under Nationalscenen gør i sin lancering af den indeværende sæsons (2018-19) repertoire en særlig dyd ud af at tale om *det danske*. Temaet i det centrale spørgsmål "hvem er vi?" handler i disse år ofte om national identitet, ligesom det berører andre former for identitet (kulturel, kønsmæssig, religiøs, social etc.).⁸

For det andet ses der en tendens til, at flere danske iscenesættere arbejder med forestillinger, som har et grønlandsk tema, og som i vid udstrækning har grønlandske skuespillere og andre kunstnere i produktionerne. Denne form for national og kulturel "cross-over"-bevægelse er meget interessant i forhold til at etablere fokus på, hvordan Grønland iscenesættes og performs i samtidens teater,

7) *Sukker* udgør første del i en trilogi om dansk sindelags historie. Anden del, *Salt*, får premiere, foråret 2019 med fokus på Grundtvigianisme og Indre Mission. 3. del, *Hvem er det, der banker* (2020) omhandler danskerne og migration.

8) Se <https://www.facebook.com/kglteater/videos/10155382762224149/>

og navnlig med vægt på teatret i det 21. århundrede, det vil sige primært i tiden efter, at selvstyret er blevet en realitet, og hvor Grønlands løsrivelse fra dansk kolonistyre er omdrejningspunktet i forhold til politisk valg og i forhold til iscenesættelsesmæssige dispositioner i samtidsteatret.⁹

Et tredje perspektiv handler om samtidighed. Grønlands teaters historie folder sig ud samtidig med teatrets historie i Danmark tager form, og er en del af en større kulturel og politisk diskussion. Kolonitidens begyndelse og vores egen tidlige oplysningstids nationale teater finder således sted på stort set samme tid. Dette forhold har jeg ikke set belyst noget steds, og jeg har heller ikke set det studeret i de danske kilder, jeg har haft adgang til. Dette handler endvidere om, at det nyere og aktuelle teater i Grønland og teater i Danmark om Grønland kan samles under den lidt symbolske overskrift *Det iscenesatte Grønland* og berører således også forholdet mellem aktører i denne iscenesættelse. En forholdsvis ny fremstilling af det danske teaters brug af den fremmede i os selv kan ses i Bent Holms bog, *Tyrk kan tæmmes* (Holm 2010). Selvom Holm hovedsageligt forholder sig til tyrken i vores billeddannelse, så er parallellen til det kolonialistiske syn, der forsøges gjort op med i en række forestillinger om det iscenesatte Grønland nærliggende.

Tuukkaq Teatrets indflydelse

Tuukkaq Teatrets tilstedeværelse i en relativt nyere historisk kontekst har haft betydning for samtidens gruppeteater i Danmark, men også indenfor vækstlaget i teatret i nyere tid synes det at have en mere eller mindre erkendt betydning.¹⁰ Det er denne dobbelte betydning, der lidt forskudt i tid gør det relevant at se på betydningen af nogle af de praksisformer, der knytter sig til gruppeteatrets historie (Jørgensen 1981). Dette hænger også sammen med det aktuelle perspektiv, hvor Grønland tematisk som formmæssigt ser ud til mere end nogensinde at trække spor i teatret i Danmark. Netop sporet som figur har jeg benyttet ud fra åbningskapitlet "Theater "der Anderen" und das Andere "des Theaters"" (Zimmermann 2017). I kapitlet åbnes der for ideen om, at "den anden" er en del af den teatertænkning, vi omgiver os med, og at dette indebærer, at teatret også er stedet for "det andet". Det er klart, at en sådan tilgang har konsekvenser for den måde, hvorpå historiefremstillingen tager form. I nærværende artikel belyses dette ved nedslag i teatrale og performative udtryksmåder for det iscenesatte Grønland i nyere teater i Danmark.

Der ses stigende politisk motivation og interesse i de højaktuelle temaer, som det iscenesatte Grønland tager med sig. Der eksisterer dog fortsat en dansk dominans i iscenesættelsernes performative træk, hvor vi ser overvejende danske opfattelser af forskellige dramaturgiske og teatermæssige løsninger på, hvordan det aktuelle Grønland fremstilles i et postkolonialt perspektiv. Selve dominansen er måske ikke så påfaldende, alene af den grund, at der er langt flere teatre i Danmark end i Grønland. Men billedet kendetegnes ved en stigende interesse i Danmark for at synliggøre ikke bare Grønlands teater, men også en stribe af de problemstillinger, der knytter sig til den fælles historie. Artiklen inddrager således eksempler på samtidsforestillinger, der forsøger at etablere dette møde. Flere af disse forestillinger kommer med bud på, hvordan mødet kan (re) defineres.

Andelige og kulturelle praksisser og postkoloniale teaterstudier

At give et historiografisk billede af teatret og performancekunsten er typisk en opgave, der kræver

9) Se også (Jørgensen 1993) I bogen gives der rig billedokumentation om overgangen fra førmoderne til moderne grønlandsk samfund.

10) Tuukkaq Teatrets tidlige historie er tema i Kirsten Thonsgaards artikel i denne publikation.

et bredspektret sæt af tilgange til feltet.¹¹ Når det drejer sig om Grønlands teaterhistorie, bliver tilgangene ikke mindre vidtfavnende. Der er en række oplagte parametre, som kalder på at blive inddraget. Det er parametre som f.eks. praksisformer inden for teatret, hvor der findes forskellige former at belyse. Disse praksisformer samler sig om bl.a. åndelige og kulturelle praksisser, men også skabende kunstpraksisformer kan identificeres med en særlig form for scenekunstnerisk viden. Til det historiske perspektiv knytter der sig også postkoloniale teaterstudier, som uvægerligt trænger sig på i den aktuelle politiske kontekst, som teatret også er en del af.

I en bestræbelse på at få de kunstpraksisorienterede felter og de postkoloniale- og teaterhistoriske perspektiver til at belyse problemstillingen har jeg valgt at samstille de centrale figurer, der gemmer sig heri, gennem *Det iscenesatte Grønland – Grønland på scenen*. Denne sprogbrug rokker ved forestillingen om autenticitet og kunst, idet forestillingen om det iscenesatte Grønland og Grønland på scenen skal vise sig at udfordre flere af de postkoloniale forståelsesrammer, som i dag melder sig i diskursen mellem danskere og grønlandere.

I mine bestræbelser på at zoome ind på stofområdet melder det klassiske billede af isbjerget sig, om hvilket man siger, at kun en tiendedel af isbjerget er synligt for det blotte øje. Resten befinder sig under havets overflade og er usynlig. Der er mange forskellige former for isbjerger, og de er foranderlige, ikke kun på grund af global opvarmning. Miljødebattens diskussion om hele den globale opvarmning fungerer dog her også som en håndsrekning til at sprogliggøre katastrofen på den menneskelige side af den mere antropologiske problemstilling, hvor forholdet mellem kunstneriske og åndelige praksisformer er truet.

Det binære modsætningsforhold mellem det synlige og det usynlige er et taknemmeligt billede, når talen går på teatret. Teatret, der beskæftiger sig med det flygtige, og som med forskellige virkemidler synliggør det, som vi ikke kan se med det blotte øje, kan således i denne fremstillings kontekst indgå i en metaforisk samstilling. Det usynlige på teatret har ofte forbindelse til vores mentale forestillingsverden, hvorfra også fordom og skepsis udspringer.

I Grønland har de åndelige og kunstneriske praksisformer udgjort ét fælles kulturelt udtryk, men med udspaltningen af teatret fra de åndelige praksisformer kan man over tid tale om en teaterhistorie i Grønland. Den oprindelige maskedans (grønlandsk: uajaernej), ligesom andre kategorier af trommesang vil vi kunne betegne som oprindelige åndelige praksisformer, samtidig med at de rummer umiskendelige performative træk. Hertil hører også den mundtlige overlevering i form af fortællinger af sagn og andre beretninger. Både danse, trommedanse og mundtlige fortællinger hører til rituelt beslægtede hedenske former, som typisk har foregået uden en form for scenebygning. De har foregået i byggerne og i familierne.

Den teaterhistorie, vi kan iagttage og beskrive i en grønlandsk teaterkontekst, baserer sig i nogen udstrækning på dansk teaters indflydelse på praksisformer via seminarier, skoler og forsamlingshuse. Denne streng i teaterhistorien i Grønland går tilbage til tiden for det danske nationale teaters begyndelse, hvilket også vil sige til Hans Egedes ankomst til Grønland i 1721 og til den kristne missionsbevægelses arbejde med at gøre grønlandere alfabetiserede og kristne. Til denne periode hører komedier og dramatiseringer af forfattere, som f.eks. Ludvig Holberg *Jeppe på bjerget*, Christian Hostrup *En dukkekomedie*, H. C. Andersen *Fyrtoiet*, m. fl.

Når jeg inddrager Tuukkaq Teatret som omdrejningspunkt for en grønlandsk teaterhistoriografi, hænger det sammen med de bestræbelser, der opstod i den dengang allerede spirende kulturby,

11) Jeg er bevidst om mit udenforstående udgangspunkt for at skrive om det grønlandske teaters historie. Det er således ikke min intention at "kloge" i grønlandsk identitet, men udelukkende at tegne et billede af, hvordan man kunne bidrage til den grønlandske teaterhistorieskrivning.

Holstebro hos Elin Nilsson og Reidar Nilsson om en teaterskole for grønlandske skuespillere. Elin Nilsson (1936-2017) og Reidar Nilsson, f. 1945, ledede de tidlige teateraktiviteter, der fandt sted i 1974 først i Grønlanderhuset i Holstebro og siden 1976 slog rod ved yderste klitrække i Fjaltring, syd for Lemvig. Fjaltring blev Tuukkaq Teatrets base i Danmark med skuespillerskole, laboratorium, bibliotek, teatersal mm. Ideen om at slå sig ned i det fjerneste hjørne af Danmark for at drive en teaterskole for grønlandske skuespillere er i sig selv tankevækkende. Tuukkaq Teatret kommer til at italesætte forholdet mellem periferi og centrum i dobbelt forstand. Dels giver en beliggenhed i periferien ofte et privilegium i form af bedre arbejdsro, end hvis man havde haft base i storbyen, og dels fremhæver den også på sin egen måde Tuukkaq Teatret som repræsentant for grønlandsk teater som værende noget fjernt, eksotisk og fremmed i en dansk kontekst.

Det forekommer mig, at netop Tuukkaq Teatrets undersøgelsesarbejde og forestillinger i en vis forstand har forsøgt at bygge bro til de åndelige og performative praksisformer, som knytter sig til en kulturforståelse, der går forud for kolonialismen. Jeg er dog opmærksom på den "konstruktion", der ligger i at koble Tuukkaq Teatrets praksisformer med en anden historisk, social og kulturel forståelsesramme. Men set fra et nutidigt perspektiv kan fortællingen tage sig ud på denne måde.

Tuukkaq Teatrets rolle i dansk teater

Tuukkaq Teatrets knap 20-årige eksistens i årene 1975-1994 i Danmark refererer til den periode, hvor gruppeteatret havde sin storhedstid. Nordmanden, Reidar Nilsson lagde selv ud med at være med i Odin Teatret fra 1972-74, afsluttende med teatrets ophold i Carpignano, Italien, hvor idéen om teatral og kulturel byttehandel tog sin begyndelse. Tuukkaq Teatret repræsenterer en del af gruppeteatret i Danmark, se eksempelvis (Auken 1974) i seminarrapporter for Nordisk Gruppeteaterfestival, der blev afholdt i Odense i årene 1974-75.¹² Det var ikke en utopisk tanke om et socialistisk samfund, som var grundlaget for Tuukkaq Teatret, men derimod snarere en søgen efter de rødder og værdier, som kunne medvirke til at styrke de grønlandske skuespilleres udtryk og muligheder for at gøre en forskel i et teaterlandskab i Grønland. Den politiske toning, der eksisterede i gruppeteatret, bliver ganske godt beskrevet i artiklen "Rids af gruppeteaterbevægelsen", (Kjærgaard and Reiche 1980).

Og der er spor, som Grønland trækker i teatret i Danmark, og som udgør et anderledes og stadig aktuelt perspektiv. Med de begrænsninger, jeg har for at gå ind i feltet, har jeg valgt at se på, hvordan Grønland er blevet realiseret i nyere teater, der udspiller sig i Danmark og som i nogen udstrækning også kommer på gæstespil i Grønland. Mit valg kommer til at udspille sig i forskellige former for tilbageblik, idet jeg opholder mig ved et udsnit af samtidsforestillinger. Dette valg begrundes ved et blik på samtidsteatret, der fokuserer på det postkoloniale, som har med vores fælles samtid at gøre.

De udvalgte forestillinger, som tager det specifikke grønlandske tema op, eksemplificerer jeg med deres respektive iscenesættere: Christoph Marthaler: *±0 [Plus – minus – nul]* (nov. 2011) og Nicoletti Faber: *Kalaallit Aalborgimiittut* (nov. 2015). Fokuseringen på de udvalgte forestillinger er tænkt som en etablering af en kontekst, på baggrund af hvilken jeg i det følgende ønsker at gå mere i dybden med en analyse af Hanne Trap Friis' iscenesættelse af forestillingen *Den grønlandske mand*.¹³

12) (Langsted 1974) og (Auken 1974).

13) *Den grønlandske mand* er en co-produktion af Teater Freeze Productions og Nunatta Isiginnaartitsisarfia / The National Theatre of Greenland. Medvirkende: Klaus Geisler, Kristian Mølgaard, Miki Jacobsen, Hans-Henrik Poulsen. For scenografien stod Camilla Nielsen, lyd – Gerth Lyberth, lys – Morten Ladefoged, konsulent – Kuupik Kleist. Jeg overværede forestillingen ved Danmarks-premieren, Aarhus, den 8. maj 2018.

Hanne Trap Friis – Den grønlandske mand (2017)

”Danskeren er generelt ikke interesseret i det grønlandske menneske. En grønlander – det er bare ”en grønlander””. Sådan blev grønlandsk fødte forfatter Maliaraq Vebæk (1917-2012) citeret i forbindelse med udgivelsen af *Navaranaaq og andre. De grønlandske kvinders historie*. (Holmberg 1991). Vebæk var den første grønlandske kvinde med lærereksamen, og det er tydeligt, at kvindens position i det grønlandske samfund ifølge hende er meget stærkt knyttet til myter og sagn, som således spiller en rolle i forhold til opfattelsen af den grønlandske kvinde.¹⁴

Temaet med den grønlandske kvinde indgik i 2015 i Teatergruppen Solaris’ forestilling, *Brønden*, på Katapult i Aarhus. Stykket handlede om dybet i den grønlandske kvinde, der bliver forladt af sin mand, som tager børnene med sig. Nukåka Coster-Waldau, Karina Møller, Miké Thomsen og Ujarneq Fleischer medvirkede i forestillingen *Under uvidenhedens mørke* (2016), der var baseret på Villads Villadsens digt, *Qasapip ullua kingulleq*, omhandlede det endelige opgør med nordboerne.¹⁵ Forestillingen var produceret i samarbejde med Inuit Theatre Company.

Desto mere interessant er det, at forestillingen *Den grønlandske mand* skaber et modtræk til grønlandske kvinders historie, her i form af Hanne Trap Friis’ iscenesættelse.¹⁶ Manuskriptet til *Den Grønlandske Mand* er skrevet af Niviaq Korneliussen¹⁷ på baggrund af et koncept, udarbejdet af dramaturg og leder af Grønlands Nationalteater, Susanne Andreasen samt Hanne Trap Friis fra Teater freezeProductions.¹⁸ Forestillingens koncept ville næppe være blevet en realitet, hvis ikke det var for den kulturelle proces, der forud har fundet sted med at involvere mænd i deres egen dialog. Forestillingen er således blevet skabt på baggrund af workshops, interviews og møder med grønlandske mandegrupper i Grønland (og i Danmark) i et forsøg på at komme tættere på den grønlandske mand.¹⁹ I det grønlandske samfund er det tabu at tale om, hvad den grønlandske mand føler og tænker. På den baggrund kan man sige, at arbejdet med forestillingen åbner for en verden, som måske nok de færreste for alvor kender til.

Blandt Teater freezeProductions tidligere forestillinger bør også nævnes *Strømsteder // Sarfartuut*, der i 2013 havde premiere med efterfølgende turné i hhv. Grønland og Danmark. Medvirkende

14) Vebæk, der er en væsentlig indsamler af sydgrønlandske, mundtlige fortællinger, som hun har udgivet i print og lyd, var den første grønlandske kvinde, der udgav en roman *Bussimi naapinneq*, 1981 (oversat af Maliaraq Vebæk til da. *Historien om Katrine*, 1982).

15) *Qasapip ullua kingulleq* in: (Villadsen 1996), er ikke publiceret på dansk. Forestillingen er udkommet på DVD, (Coster-Waldau et al. 2017). I en senere genopsætning i Nuuk blev Ujarneq Fleischer udskiftet med Alexander Montgomery-Andersen.

16) *Jeppe på bjerget* er opført flere gange i Grønland, også før 1965, hvor Hans Lynge versionerede Holbergs komedie til grønlandsk; senere i 1969 kom endnu en oversættelse af Lars P. Olsen. Det er heller ikke første gang, at Grønlands Nationalteater i Nuuk (dannet i sin nuværende form i 2011) har haft den grønlandske mand på scenen. Teatret har produceret Jeppe på bjerget, hvor Jappa (Jeppe) fremstår som en grønlandsk mand, der vågner i baronens (her kolonibestyrerens) seng. Stykket, havde premiere den 12. oktober 2016, blev lanceret som en kolonikomedie, omskrevet til grønlandsk kontekst af Sverre B. Syrin, tidligere chef for Grønlands Nationalteater. Se (Sommer 2016).

17) Niviaq Korneliussen, f. 1990, er en af de nyere stemmer i grønlandsk litteratur. Hendes roman *HOMO Sapienne* (2014) handler om homoseksualitet, identitet og kærlighed. Bogen blev indstillet til Nordisk Råds Litteraturpris 2015 og får 26. april 2019 premiere i Nuuk i Hanne Trap Friis’ iscenesættelse. Siden skal forestillingen på turné til en række byer op langs vestkysten.

18) For nærmere informationer, se <http://www.freezeproductions.dk/> (tilgået 20. maj 2018).

19) Spørgsmålet om ”Hvem er vi?” blev i denne sammenhæng til et spørgsmål om sandhed med trykkelagt på ”rigtig” – Hvem er den *rigtige* Grønlandske mand? Se: <https://knr.gl/da/nyheder/hvad-er-en-rigtig-mand>. Det grønlandske nationalteater søgte også historier til at underbygge fortællingen om *Den Grønlandske Mand*. <https://knr.gl/da/nyheder/nationalteatret-s%C3%B8ger-historier-om-med-og-af-m%C3%A6nd> (Begge opslag tilgået 25. maj 2018).

i denne var Nukåka Coster-Waldau, Makka Kleist²⁰ og Flemming Jensen.²¹ Manuskriptet var af digteren, Peter Laugesen og de medvirkende.

Forestillingen, *Den Grønlandske Mand*, der med sin grønlandske titel, *Angutivik* (på grønlandsk betyder ordet ”En rigtig mand”) havde premiere på Grønlands Nationalteater i Nuuk, 8. september 2017, har siden været på turné på vestkysten i Grønland.²² En dansksproget udgave er i 2018 blevet vist i Aarhus, Aalborg og Odense. Sidenhen også på grønlandsk med engelske undertekster på festivalen, Cph Stage samt på Færøerne. Forestillingen er siden blevet nomineret til flere store priser, eks. Publikums Prisen i Aarhus 2018 og til Prisen for Årets Særlige Teaterindsats ved CPH Culture.



Angutivik (Den grønlandske mand) iscenesat af Hanne Trap Friis. De medvirkende parodierer billedet af den vilde mand i Grønland. Fra venstre: Hans-Henrik Poulsen, Klaus Geisler, Miki Jacobsen og Kristian Mølgaard. Fotograf: Nunatta Isiginnaartitsisarfia/Gerth Lyberth.

20) Makka Kleist var elev på Tuukkaq Teatret og blev en af teatrets bærende kræfter i Grønland. Hun blev den første leder af skuespillerskolen ved Grønlands Nationalteater i Nuuk. Siden januar 2019 ledes skolen af Ruth Montgomery- Andersen. Se også <http://geqqa.gl/groenlands-nationalteater/> (Tilgået 17. maj 2018). Forrige leder, Vårste Mathæussen var elev på et af de sidste elevhold på Tukkaq Teatret.

21) Skuespilleren og forfatteren, Flemming Jensen, f. 1948, virkede 1973-75 som skolelærer i Grønland. Han har skrevet et hav af tekster, hvoraf en stor del omhandler mødet mellem grønlænderen og det moderne samfunds temaer.

22) *Angutivik* blev på Grønlandsturnéen opført i Maniitsoq, Aasiaat, Ilulissat og Paamiut.

De medvirkende, Klaus Geisler, Kristian Mølgaard, Miki Jacobsen og Hans-Henrik Suersaq Poulsen er næsten uafbrudt på scenen under hele forestillingen, hvor vægten er lagt på den moderne grønlandske mands udfordringer, mens det mytologiske og sagnomspundne indtager en spændende og næsten ”usynlig” position i forestillingen.

Forestillingen, der både i indledningen og hen mod slutningen giver Simon Lynges sang, *The Future* med den karakteristiske refræmlinje, ”Praise the man, the mountains and the sun”, her i Miki Jacobsens version, gør på sin egen måde op med den lidt slidte kliché om grønlanderens og landskabet med de idylliske isbjerge, idet den viser, at den grønlandske mand er mindst ligeså facetteret i sit væsen som andre moderne mænd.

I Camilla Nielsens scenografi ser vi de fire grønlandske mænd ikklædt lækre mellembåle jakkesæt, sorte t-shirts og sko, idet de står foran nogle fjerlette, mobile ”tipi-isbjerge”, som både alluderer til landskab og hytter samtidig med, at de også fungerer som garderober.²³ Skuespillernes på en gang metroseksuelle udstråling i en moderne designudgave af den grønlandske mand får tilskuerne til at spærre øjnene op og spidse ører fra starten.

Dramaturgisk set er termen landskabsdramaturgi nærliggende at inddrage (Fuchs and Chaudhuri 2002). På den ene side foregår stykket inde i et rum, nemlig manden, der udlægger sin forståelse af sig selv og af sin omverdens reaktioner, men samtidig indeholder stykket også steder, der serielt afløser hinanden og baner vej for en form for vandring i grønlandske virkeligheder. Det er denne rute, som tilskueren fremkalder i sin medlevende fantasi.

Forestillingen forløber i en serie af små episoder, der hver for sig fortæller et lille kapitel i den grønlandske mands historie. Der er den groteske historie om besøget på hospitalet, der ender med en fejlsterilisation, en deprimerende historie om den gennemalkoholiserede grønlander, der i Grønland møder et sygehusvæsen, der på grund af sit danske personale har brug for grønlandsk tolk! Denne scene blev meget overbevisende spillet af Klaus Geisler.

Sentimentalitet og parodi går hånd i hånd og bevæger sig på en vanskelig, næsten verfremdende knivsæg, der bevidst undgår at ironisere over manden. På et tidspunkt bliver han til den ”vilde” mand fra nord, der udlever en dyrisk maskedans, og som kan berette om et energisk sexliv. Folkloreudgaven af den grønlandske maskedans fremstår som en scenisk udvikling af maskedansen. Parodien bliver tydelig, da den driftige ledelsescoach på Salmon Greenland A/S rejser spørgsmålet om naturressourcer. I denne situation er det snarere en dansk fordom om den grønlandske mands professionelle mentalitet, der bliver udstillet. ”Den tid hvor I bare kan klynke i kor, den er forbi”, lyder en sigende replik.²⁴

Hele det perspektiv, som forestillingen trækker på, tager også indirekte kolonihistorien under behandling.²⁵ Endelig er der også meget følelsesbetonede historier, som både inddrager den voksne mands erindring af, hvordan han som 6-årig favnede sin mors vuggende og varme krop. Denne erindring står i kontrast til traumet i beretningen om en 21-årigs selvmordsforsøg. Scenen munder ud i én stor og voldsom reaktion, hvor de medvirkende kollektivt reagerer på et selvmord, der fandt sted i havnen. ”Hvad har du egentlig vundet ved at tage dit eget liv? Intet! Absolut intet!! Vi er alle tabere her i dette spil! At begå selvmord er ikke en løsning! At begå selvmord er et tab. Man skal kæmpe for livet, også selvom det er hårdt! Var du kommet til os for at få hjælp, ville vi,

23) Camilla Nielsen, f. 1972, er oprindelig skulptør, uddannet i Novo Scotia College of Art and Design, Canada.

24) Side 8 i manus (ikke publiceret).

25) I sin omtale af Kim Leines nyeste roman, *Rød mand / sort mand* (2018), beskriver journalisten, Martin Breum de historiske perspektiver på fremstillingen af den grønlandske identitet. (Breum 2018)

din familie, have hjulpet dig og givet dig mulighed for at leve sammen med os!”²⁶ Efter hvad jeg kan forstå, er selvmordet som sådan ikke et egentligt tabubelagt emne, idet der er meget åbenhed omkring emnet. De fleste på Grønland har oplevet at familiemedlemmer eller venner og bekendte tog deres eget liv. Det vanskelige er, at det vedrører alle. Denne scene virkede også så knugende og følelsesmættet, så flere blandt publikum græd.

Korneliussens tekst gør virkelig op med alle former for ”hellige køer” i en grad, så hudløsheden bogstaveligt taget er det indtryk, der bliver tilbage. Selve forestillingen er på en gang uprætentiøs og med virkelig gode vokalpræstationer, der går til marv og ben på tilskueren.

Den grønlandske mand er blevet modtaget lidt forskelligt. I det grønlandske tidsskrift, *Neriusaaq Eqqumiitsuliorneq Kulturilu – Kunst og Kultur*, hæftede anmelderen Hans Peder Kirkegaard sig primært ved, at stykket tager fat på samtidsproblemer i Grønland: ”Men hvorfor skal der altid være problemer? Sådan nogle virkelig tunge problemer? Selvmord, vold, død? Det var især monologerne der ikke fungerede.” Dog roste han i høj grad også skuespillerne (Kirkegaard 2018).

I de anmeldelser, som jeg har læst fra turneen i Danmark, og hvoraf der bl.a. var to seksstjernede, er der fokus på det bevægende i forestillingen. I Aarhus Stiftstidende skrev anmelderen, Kirsten Dahl flg.: ”*Den grønlandske mand* smækker med teaterkunst og et hjerte, der banker døren op for et stærkt og berørende kik ind i den grønlandske mands sjæl, så det blusser af almen menneskelighed.” Og hun fortsætter: ”Stærkt, rørende og endda med humor lader forestillingen os mærke den omkostningsfyldte brutalitet og kynisme, hvormed staten Danmark agerer og tror sig selv bedre end grønlænderne.” (Dahl 2018). Tilbage bliver spørgsmålet om, hvad *Den grønlandske mand* som teaterforestilling betyder for et dansk publikum, hvilke spor den efterlader, eller om det måske i højere grad er en forestilling, der giver erkendelsesmuligheder for den grønlandske tilskuer.

Christoph Marthaler: ± 0 Plus minus nul

Den schweiziske instruktør, Christoph Marthalers opsætning af: ± 0 (plus minus nul) så jeg udspille sig på Store Scene i Skuespilhuset i København, november 2011.²⁷ Forestillingen, der havde premiere i Nuuk, handler ikke udelukkende om Grønland. Selv om der er klare referencer i forestillingen til en mere dansk/kontinental opfattelse af grønlandsk virkelighed, har Marthaler snarere skabt en forestilling, der benytter billedet af Grønland i overført betydning i form af billedet om en kultur på kanten af nedsmeltning. I den form fremstår Grønland som eksempel på en del af en større virkelighed, hvilket også giver betydningen af de specifikke grønlandske henvisninger en vis distance.

Teaterkritikeren, Anne Middelboe Christensen skrev i *Information* om forestillingen ved dens fremvisning under Bergen Festspil:

Plus Minus Nul handler om Grønland. Men eftersom anklagen mod det vestlige overherredømme og forbrugerismens klimabelastning velsagtens er globalt indlysende, går Marthaler meget mere delikat til sit emne: Han gør kritikken til den implicitte faktor, som tilskueren hele tiden sidder og græmmer sig over i forsinket selvindsigt. Og så skaber han i stedet et insiderportræt af et Grønland, sådan som det måske sejler væk i bortsmeltet tilstand på en indskrumpen ø, en martsdag i år 2150. (Middelboe 2011: 14)

26) Side 15 i manus.

27) Scenografi: Anna Viebrock. Musikalsk instruktør: Rosemary Hardy. – Lys: Phoenix. Lyd: Fritz Rickenbacher. Dramaturgi: Stefanie Carp og Malte Ubenauf. Unlimited Performing Arts i co-produktion med bl.a. Festspillene i Bergen, Katuaq – Grønlands Kulturhus og Det Kgl. Teater.

Med denne distance kan kolonialismen fremstå som undertekst, som f.eks. bearbejder landskabets endelighed i forhold til tiden som udtryk for en slags uendelighed. I forholdet til kolonialismen har uendelighedstemaet en særlig klang, som naturligt nok giver anledning til en kritisk medforståelse af Marthalers budskab. Forestillingen opererer endvidere i sin form med en narrativ kant, som tildeler myten om Grønland en form for betydning om et samfund, der befinder sig et sted på kloden, der kolonialistisk og konventionelt er blevet betragtet som udkanten af periferien på afstand af de centrale brændpunkter, hvor centrale beslutningstagere og myndigheder typisk befinder sig. Forestillingen efterlader sig spor i form af fotos, med sin sceniske formgivning benyttede forestillingen en slags verfremdet "social grimheds" æstetik, som på sin egen lavmælte måde gav næring til en kritisk udsigelse.

Selv om det æstetiske sprog med et betydningslag, der kaldte på en identifikation med både fordomme og med en rå og afskrælet virkelighed, lå lige for, så var ± 0 ikke (kun) en forestilling om kolonialismens forbrydelser. Man aner dette i den betydningsmæssige resonans, der som en understrøm også fremstår i form af europæernes omgang med grønlandske karakterer og performere. En sproglig fremmedgørelse blev til virkelighed for det danske publikum, idet en del af forestillingen blev spillet på grønlandsk og vel at mærke uden danske overtekster. Flere af skuespillerne talte i øvrigt forskellige europæiske sprog, og foruden grønlandsk blev der talt dansk, tysk, fransk, engelsk og schweizertysk, det vil sige et billede på en multikulturel verden, hvor den sproglige mangfoldighed kom til udtryk. Alt dette havde et tekstligt omdrejningspunkt omkring Jorge Luis Borges' fortælling *Bogen af sand*, som tematiserer en uendelighed i relationen til, hvad der er kanten på fortællingen – og her også i form af kanten på isen og kulturen. Medvirkende var bl.a. de to grønlandske skuespillere, Kassaaluk Qaavigaq Gazz og Nukåka Coster-Waldau.



± 0 Plus minus nul, iscenesat af Christoph Marthaler. Fra talerpulten: Bettina Stucky, Sasha Rau, Marc Bodnar i døråbningen og ved siden af i døråbningen Raphael Clamer, Bendix Dethbefflsen, Rosemary Hardy (rød frakke), Ueli Jäggi, Jürg Kienberger, Gazzaalung Qaavigaq, Nukåka Coster-Waldau. Fotograf: Bo Kleffel.

Nicolei Faber - *Kalaallit Aalborgimiittut. Borgerscenen i Aalborg (2015)*

På Aalborg Teaters borgerscene²⁸ udspillede der sig i 2015 en forestilling med titlen *Kallaallit Aalborgimiittut* (Grønlanderne i Aalborg), med grønlandske amatørskuespillere fra Aalborg og omegn, hvor der til daglig bor forholdsvis mange grønlandere i forhold til byens størrelse. Grønlanderne bor her af forskellige årsager. Nogle er gift med danskere, andre er rejst til Danmark pga. uddannelse og job. Fælles for en stor del af dem er, at de er blevet stigmatiserede, og at de også føler sig stigmatiserede. Det er denne etikette, som forestillingen forsøger at tage livtag med.

Allerede tre år tidligere, havde teaterchef og instruktør, Hans Henriksen, valgt at bruge to grønlandske amatørskuespillere i sin opsætning af *Jeppe på bjerget* (2012). Deres rolle var at befinde sig i salen som tilskuere, der svarede på skuespillernes spørgsmål, og som fremsagde stykkets epilog. Dette tiltag forskudte accenten i forhold til, hvem der ved besked og kan svare på, hvorfor f. eks. Jeppe drikker. Med andre ord en forestilling, der udstiller forholdet mellem viden og kolonihistorie.

I lokalmiljøet gav denne udlægning genlyd få år senere, hvor ideen med *Kallaallit Aalborgimiittut* var at give grønlandske medborgere stemme i en lokal central kulturkontekst, hvor de fleste ikke har haft mulighed for at indgå i fællesskab omkring en teaterhandling. Borgerne er blevet kaldt for "hverdagslivets eksperter", og som sådan tilføjer de en ikke-fiktiv "hverdagslig" konvention til scenen både med deres egne historier og med deres personlige nærvær. *Kalaallit Aalborgimiittut* har overordnet sat fokus på fordomme, som de syv grønlandske medvirkende har oplevet i Danmark. Forestillingen er samtidig en usentimental og uromantisk fortælling, som ikke dvæler ved unødigt patos.

Det grønlandske liv i en "diaspora" danner den fysiske ramme om selve forestillingen i form af en installation af mandshøje glasmontrer i rummet, som kunne mime "rum", der på flere måder svarer til en del af Nationalmuseets arktiske samling i København. I en af monterne står en ung pige og læner sit hoved med et eftertænksomt og lidt drømmende blik ud gennem glasrammen. Til venstre for hende hænger et fint sæt tøj på en gine, måske hendes eget tøj: en dansenederdel i let stof og til store bevægelser og en gennemsigtig kortærmet skjortebluse med et fint mørkt veloursilkebånd i en sløjfe omkring halsudskæringen. Om livet hænger et rødt tørklæde, der understreger noget på en gang festligt, feminint – og skæbnsvangert. Til højre ser vi et citat fra hendes aktuelle biografi, der beskriver øjebliksbilledet og indgår i en form for dialog med såvel hendes tanke som med de situationer, som tøjet på ginen henviser til:

Jeg hedder Inaluk og bor i Aalborg sammen med min kæreste. Han skal studere her de næste 3 år. Jeg er arbejdsløs. I Grønland har jeg altid haft arbejde. Så jeg ikke vant til at stå i den her situation. For mig er arbejdet et stort rum, hvor jeg henter energi og glæde. Jeg savner at være sammen med andre mennesker. Uden arbejde føler jeg mig mindre og mindre som mig selv. Hvis det skal fortsætte på den her måde i de næste 3 år, er jeg bange for at gå i stå.

Jeg tror, at sproget er en årsag til, at jeg ikke kan få et job.

28) Borgerscene er et fænomen, der stammer fra Tyskland. I professionelle iscenesættelser medvirker amatører som en form for "hverdagslivets specialister". Ofte er det borgernes personlige autobiografiske beretninger, der udgør en del af materialet i forestillingerne på Borgerscenen. Aalborg Teater var først i Danmark til at få en borgerscene i 2013, og den eksisterer fortsat, med støtte fra teatrets chefdramaturg, Jens Christian Lauenstein Led. Borgerscenen fungerer som projekt, der er finansieret med støtte fra Europa-Kommissionen under programmet *Theatron. Engaging New Audiences*. <http://www.theatron-network.eu/home/> (Tilgæet 17. maj 2018). Der har også været borgerscene tilknyttet Aarhus Teater i sæsonerne 14/15 og 15/16, under ledelse af Anne Zacho Søgaard, Siggi Oli Palmason og Tine Byrdal Jørgensen.

Nogle gange har jeg lyst til at rejse væk fra det hele. Tilbage til Grønland, hvor jeg ved, jeg kan få arbejde. Men jeg må være her hos min søn og min kæreste.

Siden 1. oktober sidste år har jeg søgt over 100 jobs. (Faber 2015)

Som borgerscene fokuserer forestillingen på, at den autentiske menneskekrop kan nedbryde en form for ”kunstig” distance i denne problemstilling. Hermed skulle ”isen” brydes, så der kunne blive en mere åben og ordentlig tale om Grønlands tid som koloni og Danmarks tid som kolonimagt. Der eksisterer en tilbageholdenhed eller ligefrem angst for at konfrontere os selv med dette spørgsmål, på samme måde som der fra den danske regerings side er en overvældende tilbageholdenhed og tøven i forhold til at turde at stå ved sig selv som kolonimagt i forhold til Grønland.²⁹

Forestillingen ville forsøge at gøre det udskældte begreb ”parallelsamfundet” til et tema. Grønlændere taler sammen, og danskere taler sammen. Men de taler sammen hver for sig og for sig selv. Ikke indbyrdes og sammen. Forestillingen minder os om undertrykkelse og kolonisering af sociale og fremmede kulturer, som mere eller mindre overlagt isoleres samtidig med, at de bliver romantiseret som museale objekter. Men det er en pointe, at forestillingen undlader at fortælle historien om de grønlandske borgere på en sentimental eller romantisk måde. Det er et andet ærinde, den er ude i, idet det er nok så vigtigt, at forestillingen overkommer en diskurs, der oftest understreger et modsætningsforhold, og i stedet skaber et æstetisk fællesskab, hvor personlige beretninger bliver udvekslet.

Oplevelsen af splittede subjekter bevirkede, at forestillingen kunne italesætte andethed som et fælles menneskeligt anliggende med relevans i en større socialpolitisk kontekst. Derved bragte forestillingen forholdet mellem det dominerende tilskuerblik og autenticitet ind i en teatral kontekst, som peger på kolonialismen i os selv som medborgere, der lever med angsten for at konfrontere os selv med de fysiske realiteter og spor om følelsesmæssige traumer, som denne kolonihistorie og dens menneskesyn har efterladt på forskellig vis.

Borgerscenen udgør en del af en trend i scenekunst, hvor grænsen mellem kunst og ikke-kunst flytter sig, og hvor der etableres et anderledes æstetisk fællesskab mellem de udøvende borgere og tilskuerne – et fællesskab, som strækker sig i tid ud over selve teatersituationen og dermed efterlader et spor af mellemmenneskelige relationer, som gør borgerscenen til noget mere end et stykke socialt virkelighedsteater.³⁰ Man kan sige, at en del af kvaliteterne ved borgerscenen knytter an til træk fra gruppeteatret, idet teatret som livsprojekt er centralt.

De her nævnte forestillinger er alle overvejende karakteriseret ved at fokusere på Grønland mere som et indhold frem for en form. Til gengæld viser forestillingerne også gennem formsproget i deres kunstpraksis en markering af det ”usynlige” blik, som hele forholdet til Grønland knytter sig til. Spørgsmålet er også, hvordan grønlandske teaterfolk ser på sig selv og på den ”arv”, der fulgte i Danmark eller netop *ikke* fulgte i kølvandet på Tuukka Teatret. I et følgende tager jeg et

29) Det kontroversielle i denne del af diskussionen blev i 2017 ekstra accentueret. 100-året for Danmarks afståelse af de Vestindiske øer (St. Croix, St. Thomas og St. Jan) til USA opnåede bred dækning i DR og andre medier. Statsminister, Lars Løkke Rasmussen holdt en tale i den forbindelse <http://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/statsminister-lars-loekke-rasmussens-tale-ved-transfer-day-paa-st-croix-31-marts-2017/> (Tilgæet 17. maj 2018). Ligeledes var der besøg i Danmark af efterkommere til slaver fra de Vestindiske øer. 2017 blev således et år, hvor det postkoloniale perspektiv blev endevendt på ny.

30) TV2 Nordjylland viser et klip fra forestillingen og samtale med bl.a. Søren Stack Nielsen, direktør for Aalborgs Grønlandske Hus. <https://www.tv2nord.dk/artikel/teater-om-fordomme-mod-groenlaendere>. (Tilgæet 17. maj 2018).

tilbageblik på den teatermæssige kontekst, som Tuukkaq Teatret slog ned i, dvs. de ca. 20 år, der gik fra oprettelsen af teatret.



Kalaallit Aalborgimiittut, Aalborg Teater. Lotte Viese Petrussen, Maliina Junge Jørgensen, Inaluk Lange Olsen, Terkild Møller, Agathe Pius, Marie Møller-Lyng, Anna Lyng. Fotograf: Lars Horn.

Gruppeteatret

Man kan sige, at det med borgercenens kollaborative stil er oplagt at trække en linje tilbage til gruppeteatrets dage. Hvad er/ var et gruppeteater? Når jeg omtaler det i fortid/ nutid, skyldes det dels, at begrebet knytter sig til en strømning i Dansk (og europæisk, amerikansk) teater, der navnlig tog sin begyndelse i 1960'erne. I dag eksisterer gruppeteatret fortsat, om end det er undergået nogle forvandlinger. Gruppeteatret opstod i 1960'erne som en reaktion på hierarkier i institutionsteatrenes kunstforståelse. De traditionelle arbejdsroller blev opløst, det såkaldt kollaborative blev et ideal; alle tog del i de fleste arbejdsprocesser, og det var skuespillerne, der stod i centrum. En af grundene til denne opløsning af traditionelle funktioner på teatret var også, at mange simpelthen var mere eller mindre autodidakte. Kun de allerfærreste i gruppeteatrene havde en formel teateruddannelse.

Teatret var/er som oftest kollektivt ledet, hvor skuespillere, instruktør og dramatiker i fællesskab udarbejdede forestillingerne ud fra en fælles målsætning. De kollektive kreative processer blev et vigtigt omdrejningspunkt for udviklingen af mere improvisatoriske og fysiske arbejdsformer, og for teaterforestillinger, der ikke blev til på basis af en på forhånd skrevet dramatisk tekst. Dramatikeren fik med gruppeteatret mulighed for at bidrage med nye former for udtryk, og det er da også karakteristisk,

at den såkaldte postdramatiske form dateres til at være nogenlunde samtidig med gruppeteatret.³¹ De ændringer, der fulgte med gruppeteatret, indebar ofte et *nyt formsprog*. Mange teaterfolk havde enten ikke adgang til eller også søgte de væk fra teatterum med en fast scene og en fast publikumsopbygning – forhold, som nok i vid udstrækning blev sat i forbindelse med et såkaldt ”borgerlig kulturbegreb”. Det var ligesom ”in” at lægge afstand til stort set alt, der blev identificeret med ”borgerlig æstetik”. Kukkassescenen, som den blev kaldt i Danmark var forbeholdt et kunstsyn, hvis repertoire blev opfattet som identisk med en ofte mere enten barok eller psykologisk-realistisk spillestil og med et indhold, der lod sig indplacere i en ”borgerlig” livspraksis.

I stedet opsøgte gruppeteatret nøgne, tomme rum, der ofte gik under betegnelsen ”black boxes” – karakteristisk nok – teatret udspillede sig ofte i sortmalede rum uden vinduer, som der kunne slippe lys ind af, men hvor der var mulighed for at have en fleksibilitet i forhold til indretning af spilleplads, lysætning og tilskuernes placering. Det var på den tid de færreste teaterbygninger, der havde black boxes, så denne mangel på ”alternative spillesteder” blev medvirkende til, at der blev opsøgt nye steder. Black boxen gik fra at være træningssted til at være det rum, hvori selve forestillingen blev spillet. Man viste værkstedet frem.

En anden årsag var, at en del teaterfolk så det som teatrets opgave at nå ud til et ikke-teatervant publikum, at spille teater på arbejdspladsen, på fabrikken (som f. eks. Dario Fo og Franca Rame gjorde), på gader og stræder osv. Denne form for udlicitering af spillerummet indgik af og til i en forholdsvis ideologiseret tilgang til publikum. Med denne ændring fulgte også et nyt indhold med problemstillinger, som sædvanligvis ikke blev afdækket i et teatterum. Man kan sige, at en stor del af gruppeteatret kom til at virke som en slags udvidet politisk ”bevidsthedsskabende” faktor i kultur- og samfundslivet. Ofte sås der en forbindelse fra gruppeteatret til den sammenhæng, som det havde uden for teatret med den antiautoritære bevægelse, ungdomsoprøret og en socialistiske samfundskritik.

Det er i dette perspektiv, at man kan se en forbindelse mellem gruppeteatrets og borgerscenens manifestationer. Det grønlandske tema får lov til at fremhæve udtryk for det grønlandsk performative, der, selv om det synes langt væk fra Tuukkaq Teatrets velmagtsdage, så alligevel rører ved noget centralt gennem forestillingen.

Kunstnerisk uddannelse gennem workshops

Odin Teatrets base i Holstebro siden 1966 kom blandt meget andet til at betyde, at flere gæstespil med bl.a. amerikanske gruppeteatre som La Mama og Living Theatre dannede inspiration for de første danske gruppeteatre.³² Idéerne fik ikke mindst stor betydning for danske børneteatre, opsøgende teatre og egnsteatre. Den træningsform, som i de tidlige år fandt sted på Odin Teatret, inspireret af arbejdet på Jerzy Grotowskis *Teatr Laboratorium* i Polen, gav også næring til Tuukkaq Teatrets indretning af en uddannelse for grønlandske skuespillere. Tuukkaq Teatret åbnede også sine døre for elever af anden nationalitet, og teatret havde i en årrække egnsteaterstatus.

Under Tuukkaq Teatrets storhedstid i Fjaltring skete der en markant drejning af teatret i det øvrige

31) Med postdramatisk henviser jeg til Hans-Thies Lehmanns bog *Postdramatische Theater* (1999), der udkom på engelsk i 2016: (Lehmann and Jürs-Munby 2006).

32) Nordisk Teaterlaboratorium udgav tidsskriftet *Teatrets Teori og Teknikk*, der i en årrække forsynede et skandinavisk læsende publikum med oversatte tekster fra strømninger i teatret uden for Danmark. Disse tekster fik betydning for faglitteratur i Danmark. Se om amerikansk gruppeteater i TTT 14 <http://www.odinteater.dk/books--film/ttt---teatrets-teori-og-teknikk/no-14---skuespillerkunst---gruppeteater-i-usa.aspx> og om *Gruppeteater i Norden* i TTT 17. <http://www.odinteater.dk/books--film/ttt---teatrets-teori-og-teknikk/no-17---gruppeteater-i-norden.aspx>

Danmark. En af grundene var bl.a., at en del af det aarhusianske teaterliv var under forvandling, bl.a. betinget af økonomiske omprioriteringer. Fra at Aarhus i 1980'erne var pulserende hjemsted for uddannelsesstedet Aarhus Teaterakademi og senere Nordisk Teaterskole, samt at grupperne Den Blå Hest, Marquez, Kimbri m.fl. var indgået i en del af en fødekæde fra træningssalen til det alternative professionelle teater, skete der over relativt kort tid en forvandling, hvor også gruppeteaterbølgen så småt var ved at klinge af. Sammenfattende betød skiftet, set i bakspejlet, at teatret gik fra det politiske over til en æstetiserende bølge i 90'erne.

Følgerne af Tuukkaq Teatrets virke er mangfoldige. Ligesom Odin Teatret placerede Tuukkaq Teatret sig i periferien af det danske landskab, langt væk fra hovedstadens bonede gulve. Med sin særprægethed blev teatret meget synligt i nærmiljøet og blev en kulturfaktor i et ellers tyndt befolket område. Til trods for rigsfællesskabet var det som om, at Tuukkaq Teatret fortsat hørte til "de fremmede". Dette kom til at bevirke, at teatrets rolle også i en årrække kom til at repræsentere en internationalisering, der havde vanskelige kår i et land som Danmark, der i den offentlige diskurs længe havde været betragtet som en forholdsvis monolit kultur.

Hvilke spor efterlader Tuukkaq Teatret sig i Danmark? Dette spørgsmål kan man med rette stille, hvis man er interesseret i at forstå Tuukkaq Teatrets historie som en del af en mere samlet men ganske broget nyere dansk og grønlandsk teaterhistorie.

Min personlige interesse søger i denne artikel at balancere hen over det, jeg har valgt at kalde for Danmarks erindring af Grønlands teater, eksemplificeret ved Tuukkaq Teatret. Dette greb spalter sig i to overordnede spor: 1. tema/indhold om Grønland; 2. Grønlandsk som formdimension, det vil sige i æstetikken og selve skuespilkunsten. De to spor er forbundne, og det kan måske også forekomme lidt kunstigt at adskille dem. Min pointe er imidlertid, at uden interesse for det ene, kan man ikke rigtigt tilegne sig det andet. Altså, hvis man ikke er interesseret i, at teatret fortæller om et grønlandsk emne, så får man heller ikke adgang til at undersøge en performativitet, der er indbygget i emnet, en performance, der uanset æstetisk udtryk vil formgive det indhold, som bliver kommunikeret til tilskuerne. Eller hvis "man" ikke er interesseret i det grønlandske teaters egenart, så opnås der heller ikke adgang til de temaer, som det tager op.

Dette dobbelte betingelsesforhold kendetegner en del af den skæbne, som overgår det grønlandske teater som en del af dansk (kultur-/for-)historie. Og hvem er så "man"? Man er den offentlighed, der (ikke) inddrager fænomenet grønlandsk teater som en del af sin arv. "Man" er på nogle punkter udtryk foren uvidenhed, og "man" er desværre også ligegyldighed. "Man" er på nogle punkter på flere områder også et bredere kulturbillede, herunder et teaterestablingsbegreb i Danmark.

Isbjerget

Isbjerget er ikke kun en bekvem og måske lidt for nærliggende kliché til at italesætte den usynlige del af vores teaterkulturarv. I dag er isbjerget også hot stof til at fokusere på problemerne om klima og migration.

Der er således to veje ind til dette greb via en model af isbjerget. Den ene vejs symbolik peger på et teater og en performancetradition, hvis dybde ikke ses i teaterlandskabet i Danmark i dag. Eller ikke bliver omtalt, og derfor officielt "ikke-eksisterer". Den anden vej anslår en mere sociologisk kontekst, hvor det vel var de færreste af Tuukkaq Teatrets skuespillere, der fandt varigt virke i Danmark.

Jeg kunne henvise til dramatikeren Ernst Bruun Olsen, som skrev et stykke hen over grundproblemet i det debatskabende stykke, Henrik Ibsens *Et Dukkehjem* (1879), og gav det titlen *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* (Bruun Olsen 1968). Bruun Olsen parafraserede over den myte, som Ibsens stykke udgør i et historisk teaterkulturbillede, og lod den blive en del af køns- og

selvstændiggørelsesproblematikken i slutningen af 1960'erne. Hvor gik Tuukkaq Teatret da hen, da det gik ud? Blev det for alvor frit? Eller blev det et vendepunkt, som først i det store udland og senere i Nuuk så sin fremtidige berettigelse? Og som måske nu efter mange år kan nå en genoprejsning i en dansk kontekst? Der knytter sig forskellige indgangsveje til emnet. Jeg har valgt følgende fire: 1) Erindring, 2) Arkiv, 3) Narrativer, og 4) Følelser.

Et dansk perspektiv

Der er næppe tvivl om, at Tuukkaq Teatrets eksistens set fra et grønlandsk perspektiv har afgørende betydning for at forstå den historieskrivning, som en række teaterhandlinger med Grønland som omdrejningspunkt i bl.a. Nuuk udgør.

Det kan se ud til, at det narrativ, der trænger sig på, er påfaldende identisk med de narrativer, der knytter sig til andre måske relativt uerkendte, men dog skelsættende begivenheder i Danmarks nyere historie. Jeg tænker på *tabsfortællingen*, dvs. forstået som fortællingen om en kulturel kontekst, som i det store og hele er gået i glemmebogen, men også tabet af den fortælling, der ved at blive overleveret og genfortalt kunne skabe bevidsthed om, hvilke mekanismer, der bevirkede, at teaterhistorien gik sin bestemte gang.

Man kan spørge sig selv om, om den "anti-æstetiske" opfattelse af teatrets ritualiserede udtryk ikke endte med at blive et problem i en tid, hvor gruppeteatrets status i større grad blev opfattet som et politisk engagement.

Tuukkaq Teatret, så vidt jeg forstår det, delte ikke dengang den politiske opfattelse af kunstens funktion på samme måde, som den intellektuelle venstrefløj og akademikere som følge af 68'erne og ungdomsoprøret udlevede sine visioner. Med Tuukkaq Teatret var der tale om en anden form for "utopi", der ikke handlede om en marxistisk udlægning af kunstens og kulturens opgave i samfundet men måske snarere om at styrke jagten på den grønlandske kunstneriske identitet.

Hvis vi spørger os selv, hvorfor et teater som Tuukkaq Teatret opstod og blev lukket i Danmark, så kan tabet af en denne kultur føre til styrkelsen af selvsamme kultur i en genopbygning, eksempelvis i genopbygningen af en grønlandsk identitet, set gennem grønlandsk teaterhistorie. Tilsvarende kan denne proces i et metaperspektiv bidrage som en ressource og et narrativ om en teaterhistorisk overlevelse og identitet. Grønlands teater må således løsrive sig fra en postkolonial dansk dominans, og denne proces fremgår både af det teater, der udspiller sig i Grønland ligesom de eksempler, der iscenesætter Grønland. Kulturens rentabilitet viser sig at være en hårdfør kraft. Det er en erfaring, vi allerede selv har gjort i mange år i Danmark, nemlig i form af at genfinde kulturel kapital i Udkants-Danmark.

Hvis det grønlandske kunstneriske selvstændiggørelsesprojekt drejer sig om erindringskultur, så vil den i en aktiv form fordre, at vi for at erindre ét på en vis måde også skal forsøge at glemme noget andet. Der skal simpelthen lempes på nogle af erindringerne lidt for nagelfaste placering i vores generelle kulturbillede.

Hvad forløser *Inuit* i dag? Jeg ser Tuukkaq Teatrets *Inuit* som udtryk for en prominent erindring, som kan være med til at forløse teatrets narrativ som historisk identitetsbærer i Grønland og i Danmark. Teatret er ikke kun bundet til sit historiske sted. Det er i lige så høj grad bundet til de fællesskaber og mennesker, hvor hvem dette bliver en levende kultur. Det er i modstillingen sted versus fællesskaber, vi kan se erindringen som bærende.

Naturligvis er tidens klange (som eks. diskursen i samtidens narrativ) væsentlig som en mediemæssig repræsentation. Alligevel er paradokset til stede mellem tidens tand, forstået som glemsel, og hukommelsen som en del af kanoniseringen af en kulturarv. Paradokset trænger sig på i den aktuelle

kontekst. I dette erindringsspil bliver det interessant at se, hvilke narrativer der får lov til at blive hegemoniske, og hvilke der går under radaren. Hvilken betydning skal vi tillægge denne forskel, og hvad fortæller det os om i forhold til vores teaterhistoriske fællesgods? Disse spørgsmål vil fremtiden måske kunne besvare.

Abstrakt

Artiklen belyser temaet om at iscenesætte og performe Grønland. Dette ses som en dobbelt bevægelse, der dels pointerer det nationale teaterudtryk, dels fremhæver det regionale som særegent i et rigsfællesskab. Med udgangspunkt i forestillinger, der med temaer som den grønlandske mand, klima- og miljøproblemer og grønlændere i Danmark trækker artiklen spor til Tuukkaq Teatrets rolle i dansk teater. I forhold til gruppeteatret bliver perspektivet foldet ud til kunstpraksisformer og postkoloniale teaterstudier.

Abstract

This article throws light on staging and performing Greenland. This topic is seen in a double movement, which points out the national theatre expression and emphasizes the regional aspect as particular for the Unity of the Realm. Amongst performances, which with themes like the Greenlandic man, environmental climate problems and Greenlandic peoples in Denmark, this article unfolds its perspective to forms of art practices and postcolonial theatre studies, drawing on the Tuukkaq Theatre as a reference.

Annelis Kuhlmann

er lektor og ph.d. i Dramaturgi, Aarhus Universitet. Hun har publiceret bredt om Stanislavskijs måde at formidle sine tanker om skuespillere på. Har s.m. Adam Ledger publiceret "The Performance Tree of Knowledge. Eugenio Barba" (Bloomsbury 2018). Se endvidere: [https://pure.au.dk/portal/en/persons/annelis-kuhlmann\(0c05fe11-ef6a-43ea-b857-05011899cc89\)/publications.html](https://pure.au.dk/portal/en/persons/annelis-kuhlmann(0c05fe11-ef6a-43ea-b857-05011899cc89)/publications.html)

Henvisninger

- Auken, Svend. 1974. *Socialdemokratiets kultursyn*. S.l.: uden forlag.
- Breum, Martin. 2018. "Ny Kim Leine-bog skriver sig direkte ind i grønlandsk løsrivelsesdebat." *Information*.
- Bruun Olsen, Ernst. 1968. *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?*: Gyldendal.
- Coster-Waldau, Nukâka, Ole Kristiansen, Karina Møller, Jens bassist Simonsen, Sananda Solaris, Hans-Henrik Suersaq Poulsen, Miké Thomsen, and Villads Villadsen. 2017. *Nalusuunerup taarnerani*: Gateway Music.
- Dahl, Kirsten. 2018. "Hudløst og fyldt med håb." *Aarhus Stiftstidende*.
- Faber, Nicoletti. 2015. *Kalaallit Aalborgimiittut*. Danmark.
- Fuchs, Elinor, and Una Chaudhuri. 2002. *Land/scape/theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gulløv, Hans Christian, ed. 2017. *Grønland: den arktiske koloni*. 1. udgave ed, *Danmark og kolonierne*. Kbh.: Gad.
- Holm, Bent f. 2010. *Tyrk kan tæmmes: osmannere på den danske scene 1596-1896*. Kbh.: Multivers Academic.
- Holmberg, Hans. 1991. "Danskeren er generelt ikke interesseret i det grønlandske..." *Dagbladenes Bureau*. Accessed 19.05.2018.
- Jørgensen, Ole f. 1993. *Sjal gør dig smuk: om inuit menneskene*. 2. udg. ed. Århus: Klim.
- Jørgensen, Aage. 1981. "Gruppeteatret og skolen." *Bixen* Årg. 10, nr. 4 (1981): 4-18.
- Kirkegaard, Hans Peder. 2018. "Angutivik - Anmeldelse og tanker." *Eqqumiitsuliorneq Kulturilu – Kunst og Kultur* 1:2.
- Kjærgaard, Jørgen, and Claus Chr Reiche. 1980. *Solvognens sceneteater: æstetik og frigørelse, Fagtryk; 84*. Århus: Fagtryk.
- Middelboe Christensen, Anne. 2011. "Giv mig mit indre Grønland tilbage." *Information*, 14 juni, 2.
- Langsted, Jørn. 1974. "Dansk Teaterpolitik." *Nordisk Gruppeteater Festival / Seminar*: 8.
- Lehmann, Hans-Thies, and Karen Jürs-Munby. 2006. *Postdramatic theatre*. London: Routledge.
- Saxinger, Gertrude, Peter Schweitzer, and Stefan Donecker. 2016. *Arktis und Subarktis: Geschichte, Kultur, Gesellschaft, Edition Weltreligionen; 24*. Wien: new academic press.
- Sommer, Karsten. 2016. "Nationalteatret klar med ny kolonikomedie." *Kalaallit Nunaata Radioa, Greenlandic Broadcasting Corporation*.
- Villadsen, Villads 1996. *Nalusuunerup taarnerani: taallatut allagaq*. Ilusaata aappaa, naqitaq siulleg ed. Nuuk: Atuakkiorfik.
- Zimmermann, Mayte. 2017. *Von der Darstellbarkeit des Anderen: Szenen eines Theaters der Spur*. 1. Auflage ed, *Theater; 98*. Bielefeld: transcript.